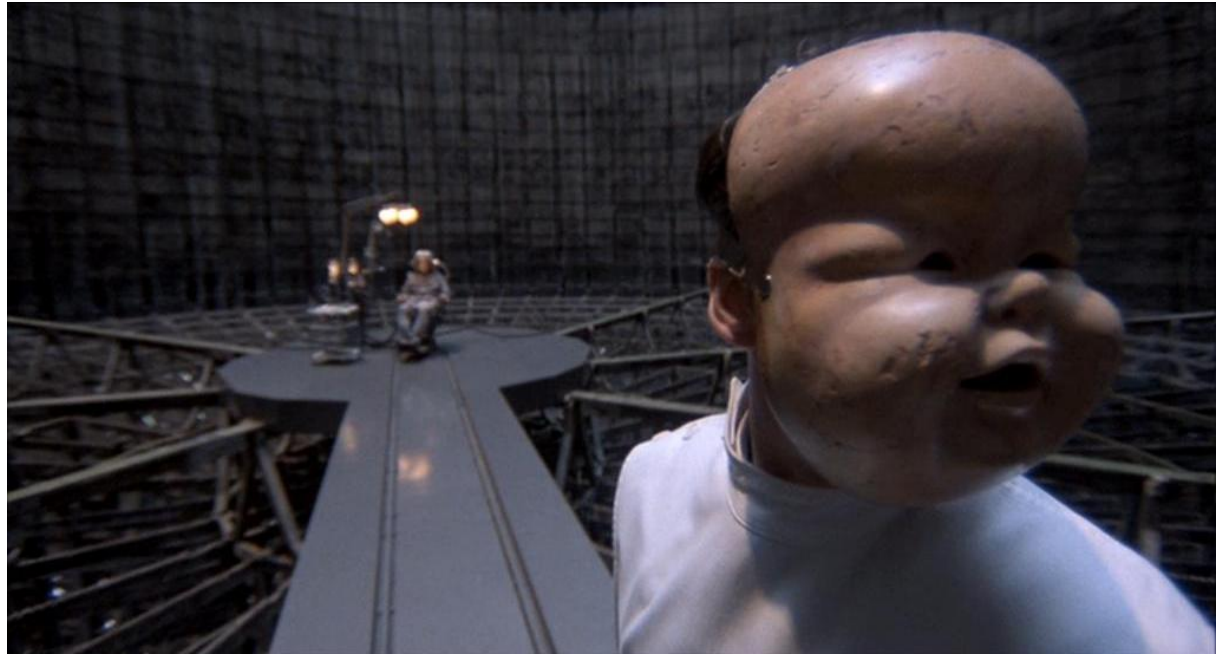


DOSSIER OPTION AUDIOVISUELLE : **L'anticipation au cinéma**



Brazil de Terry Gilliam (© Universal Pictures, 1985)

INTRODUCTION :

L'anticipation, avant d'être transportée au cinéma, trouve sa source dans les romans. Notamment, ont directement contribué les œuvres prémonitoires de Jules Verne à la fin du dix-neuvième siècle (prédiction du voyage lunaire et sous-marin), marquant également la naissance de la science-fiction presque telle qu'on la connaît aujourd'hui. Puis, des œuvres plus dirigées vers un univers dystopique avec Philip K. Dick viennent au jour, comme *Ubik*. Certains romans d'anticipation font régulièrement l'objet d'adaptations cinématographiques. La plupart d'entre eux sont écrits sensiblement à la même époque, et en sont donc contemporains : *L'Orange mécanique* d'Anthony Burgess, écrit en 1962, connaîtra son adaptation par Stanley Kubrick seulement 9 ans plus tard. De même pour *Blade Runner* signé par Ridley Scott, créé 14 ans après le roman du même titre de Philip K. Dick, sur lequel le film est basé.

Il faut cependant faire la différence notoire entre science-fiction (S-F) et anticipation ; ce sont deux genres très souvent rattachés, mais bien

distincts. L'anticipation a d'abord un but critique, que l'on ne trouve pas toujours dans des œuvres de science-fiction. *E.T. l'extraterrestre* (1982) de Steven Spielberg, par exemple, fait parti du registre de la S-F sans pour autant relever de l'anticipation. Une œuvre anticipatoire voit son action principale placée dans un futur hypothétique, l'objectif premier pour l'auteur étant de prédire ou de supposer ce qui pourrait se dérouler dans la réalité.

Les thèmes sociaux, politiques, économiques et scientifiques y sont abordés. Souvent, ces thématiques ne sont pas traitées indépendamment, et forment le tout de ce genre. Le film d'anticipation tente de se rapprocher d'une certaine réalité, souvent pessimiste, dans l'intention de faire réfléchir, et surtout réagir pour les auteurs les plus engagés. Ainsi, pour parvenir à toucher le public et faire passer les idées voulues par le scénariste ou l'auteur du roman adapté, différents styles s'appliquent aux réalisateurs, défiant souvent les modes et innovant dans leurs techniques. À chaque artiste sa patte graphique.

Mais plusieurs questions se posent.

- Quel est le but de critiquer au futur une société actuelle ?
- En quoi la dystopie est-elle un fondement de l'anticipation ?
- Quels sont les différents styles utilisés pour illustrer ce genre, et quelles sont les méthodes de critiques associées à chacun ?
- Quelle est la portée et l'influence du film d'anticipation aujourd'hui ?

Ces interrogations formeront le plan de ce dossier.

I) CRITIQUE D'UN PRÉSENT AU FUTUR — PROJECTION DE LA SOCIÉTÉ ACTUELLE DANS LA FICTION

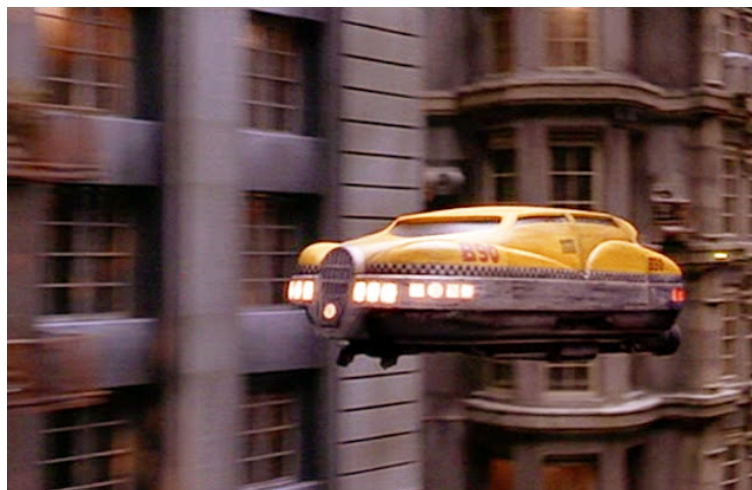
Pour dénoncer certains aspects de la société, il est tout à fait possible de critiquer au présent. Mais dans certains cas, l'anticipation s'avère presque nécessaire, et sur certains critères :

– pour la portée du public : situer l'action du futur attire plus. Mais situer l'action dans un futur proche n'aura pas le même rendu que de la situer bien plus loin, il y a la notion de temps et de distance par rapport au présent. Il faut trouver un juste milieu selon ce qui est anticipé.

– pour la critique en elle-même, si le but est d’avertir sur les conséquences et méfaits à long terme de ce qu’il y a à critiquer.

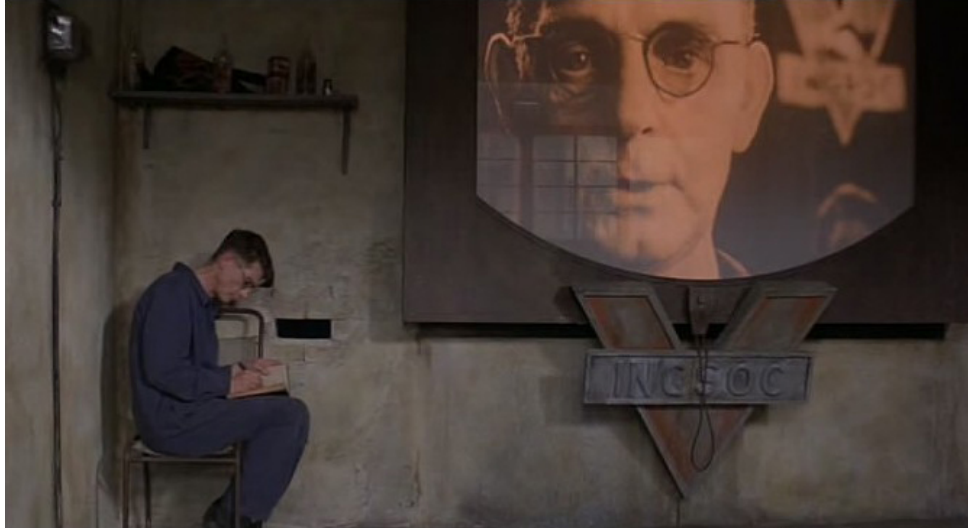
1) Le fait de décaler l’action dans un temps qui n’a pas encore été vécu éveille la curiosité. Que ce soit pour la précision des prédictions ou juste l’univers dans lequel l’action évolue, le public souhaite en savoir davantage et se verra entraîné ; ainsi la critique passe avec plus de facilité. Une action située au présent donnerait plus au film un aspect documentaire, pas toujours très appréhendé ni fonctionnel. De plus, selon la distance prise par rapport au présent, il est possible d’intégrer plus ou moins d’éléments de science-fiction permettant de s’éloigner de la réalité à un certain degré.

Le *Cinquième Élément* de Luc Besson, sorti en 1997, se déroule plus de deux siècles plus tard et intègre voitures volantes, gratte-ciels gigantesques, gadgets électroniques et autres machines dont la conception serait impossible de nos jours. Une grande distance est prise ici par rapport au présent ; ce film n’était qu’à moitié anticipatoire et est plus destiné au grand spectacle et à la science-fiction en elle-même.



Voiture volante tirée du *Cinquième Élément* (© Gaumont, 1997).

En contraste, *1984* de Michael Radford, adapté du roman de George Orwell intègre des *télécrans*, télévisions avec caméra intégrée (phénomène déjà présent aujourd’hui avec Internet et les webcams), dans un monde à l’architecture assez proche de la banlieue londonienne à l’époque de l’auteur. L’époque est rapprochée, et la concordance avec la réalité d’aujourd’hui est d’autant plus grande puisque l’action se déroule dans un futur bien plus proche que le film précédant. Le spectateur a encore ses repères, plus ou moins.



Télécran tiré de 1984 (© Virgin Films, 1984).

Parfois, la date de l'action principale n'est pas donnée, et c'est seulement grâce à l'univers englobant celle-ci qu'on peut tenter de la deviner. Dans *Orange mécanique*, la bande-son de Wendy Carlos aux teintes purement électroniques nous projette assez loin, mais à la vue des bâtiments, des véhicules et du langage utilisé, on peut en déduire que l'on se trouve dans un futur assez proche, de quelques dizaines d'années environ. Dans l'image suivante, l'architecture est très moderne, mais les policiers sont en costume d'aujourd'hui, plaçant l'action ni trop proche du présent, ni trop loin.



Orange mécanique (© Warner Bros., 1971)

L'allure du futur décrit est très variable selon chaque réalisateur. Certains intégreront beaucoup d'innovations technologiques en un faible espace de temps par rapport au présent, tandis que d'autres resteront plus dans la sobriété et garderont un univers proche de la réalité actuelle en matière de technologie (l'aspect de science-fiction est donc bridé). Souvent, ces innovations technologiques servent directement à la narration de l'histoire, et ne font donc pas l'objet d'artifices pour maquiller l'image, comme le télécran dans *1984*, ou le taxi volant dans le *Cinquième Élément*.

2) L'action a besoin de se placer dans un futur hypothétique pour que la critique envisagée de la société du présent soit valable. En effet, les conséquences (et même les causes de celles-ci) qui sont à prévoir se déroulent souvent sur long terme. Pour décrire l'installation d'une dictature par exemple, dans un contexte social et politique, il est impossible que cela se fasse en quelques jours, et il paraîtrait donc irréaliste de la placer à notre époque, à moins de forcer l'uchronie, qui n'est pas recherchée ici.

Prendre de la distance permet, paradoxalement, de se rapprocher d'une certaine réalité, car les événements sont bien plus susceptibles de se produire plus tard que maintenant.



En avant pour la dystopie, youhouuu !

II) LA DYSTOPIE — CRITIQUE POUSSÉE à L'EXTREME

Si l'utopie décrite par Thomas More peut donner lieu à rêver, la dystopie présente toutes les marques d'un véritable cauchemar.

Un monde dystopique est présenté comme épuré de toute liberté individuelle, où l'économie, la justice et la culture sont gérées par le gouvernement seul, et où tous ses habitants sont contraints à l'esclavage. Cela peut s'étendre à une purification extrême des mœurs et un conditionnement génétique : l'eugénisme.

Dans *Bienvenue à Gattaca*, film d'Andrew Niccol sorti en 1997, l'eugénisme est pratiqué et fait même partie intégrante de la société. Les personnes soi-disant « imparfaites », n'ayant pas un génome présélectionné, se voient exclues du monde du travail au profit des enfants issus de l'eugénisme, et pose des rivalités même au sein de la famille (les relations entre Vincent Freeman et son frère Anton, qui lui a été génétiquement programmé dès sa naissance, deviennent plus que tumultueuses). Ce film, de par son réalisme, a relancé de nombreux débats sur la génétique et son utilisation possible.



Bienvenue à Gattaca (© Columbia Pictures, 1997)

Les libertés des individus n'y sont toutefois pas contraintes, et la société n'est pas régie par une structure dictatoriale. *V pour Vendetta*, réalisé par James McTeigue en 2006 et coécrit par Andy et Lana Wachowski (auteurs de *Matrix*, 1999) présente un univers semblable à celui présent dans *1984*. Une censure massive de l'art et des médias s'impose par le parti unique, que le héros masqué va tenter de dissoudre en faisant éclater la Vérité au grand jour. Contrairement à *Bienvenue à Gattaca*, ici, le héros possède une mission qui consiste à faire renverser le pouvoir en place, qu'il réussit au

prix de son sacrifice ; la dystopie disparaît donc à la fin de l'histoire. Dans *1984* et *Brazil*, il n'y a pas de happy-end ; Winston Smith et Sam Lowry en sont les deux anti-héros qui resteront victimes de cette société du début à la fin, leur destin est tracé dès le début. On peut également citer *Equilibrium* de Kurt Wimmer (2002) où toute émotion est bannie grâce à un produit obligatoire, le Proziem. L'émotion est, selon l'autorité en place, un facteur de la perte des hommes. Enfin, dans *Soleil vert* de Richard Fleischer, dans un monde où le bétail et les terres cultivables se sont faits extrêmement rares, une seule nourriture synthétique (le Soleil vert) n'est disponible pour les classes sociales les moins privilégiées.



Soleil vert (© Metro-Goldwyn-Mayer, 1973).

Il y a donc plusieurs degrés de dystopie : d'une part une critique effectuée seulement dans un domaine en particulier sans trop s'étendre aux autres (société de consommation et travail machinal dans *Brazil*, eugénisme dans *Bienvenue à Gattaca*), et d'autre part une dégradation à l'extrême du modèle économique, politique et social, le tout dans le même univers (1984). La dystopie est un fondement de l'anticipation et du film d'anticipation, permettant à ses auteurs de critiquer et de prévoir avec une très large étendue les conséquences de ce qui est relevé comme un problème potentiel et/ou actuel.

III) LES DIFFÉRENTS STYLES DE L'ANTICIPATION & MÉTHODE DE CRITIQUE ASSOCIÉE

Comparer tous les styles existants associés à l'anticipation serait impossible, compte tenu du fait que des milliers de réalisateurs se sont déjà essayé à ce genre. Nous allons donc étudier, puis comparer les principaux styles visuels (et sonores) qui ont marqué et influencé le plus l'histoire du film d'anticipation.

1) Fritz Lang — *Metropolis*, 1927.

Superproduction allemande ayant nécessité près de 40 000 figurants, un an de tournage et des effets spéciaux novateurs pour l'époque, Fritz Lang se distingue en réunissant des moyens colossaux pour une anticipation humaniste. Mais comparé à d'autres productions, le budget restait encore malgré tout modeste par rapport à des productions américaines ; et pour compenser avec ce manque, Fritz Lang a choisi d'intégrer du symbolisme pour exprimer ce qui ne pouvait être exprimé autrement.



Dès les premiers plans du film, on a déjà affaire à une marque de symbolisme. L'horloge ne comporte ici que 10 cadrans, au lieu des 12 habituels ; ce qui exprime une notion du temps complètement dérégulée pour les ouvriers réduits à l'état d'esclavage dans le sous-sol de la ville. Sur cette image, Freder (le fils du maître de la ville) supplie le temps comme un dieu ; assez ironique puisque le temps ne peut être modifié ou contrôlé.



La ville, telle qu'elle est construite, place l'élite riche au-dessus, dans les gratte-ciels, et les prolétaires en dessous, littéralement sous le sol. C'est une représentation simple et concrète de l'ultra-capitalisme dénoncé par Fritz Lang.

Par ailleurs, le simple fait que Joh Fredersen tienne un compas en ayant une posture droite (dans sa *Nouvelle Tour de Babel*) lui donne l'identité du Grand Architecte, autrement dit ce compas lui fait acquérir un statut divin.



Cette seule image exprime beaucoup de choses à la fois. En premier lieu, la transformation de Maria, qui était avant le "cœur" du peuple, en un robot-androïde. Elle est donc mise au service du pouvoir de Joh Fredersen ; un robot accomplit les tâches qu'on lui demande sans se révolter.

Par ailleurs, on observe en fond un pentagramme inversé, un emblème ésotérique représentant la femme, avant d'être réinterprété par l'Église catholique plus tard, changeant la signification en magie noire. Une boule est placée au milieu ; qui est la perfection.



Ici, un point de fuite notable : celui des travailleurs, au début du film. Ce point de fuite amène les esclaves-ouvriers vers un travail infini (mais n'atteignant jamais les cieux, seulement les profondeurs de la Terre, donc les Enfers), qui ne se terminera jamais. On peut associer facilement cette image avec celle de l'horloge, pour la notion du temps perdu.

Pour finir, nous allons analyser une séquence clé : celle de la danse érotique de l'androïde. (La séquence est placée sur le même CD que *Néo-Cinéma*.)



De 01 :11 à 01 :19 : Maria passe brusquement de la lumière à l'obscurité. Ceci représente son changement de caractère, et son changement de cause. Comme dit précédemment, étant d'abord du côté du peuple, elle passe du côté du mal, celui de Joh Fredersen.

De 02 :15 à 02 :33 : Maria continue sa danse, entrelacée en montage rapide avec des réactions du peuple, baveux et possédé.



02 :40 : la surimpression des yeux met en valeur que le peuple est enfin hypnotisé ; donc sous le contrôle total de Joh. Il faut remettre l'image dans le contexte. Le peuple commençait à se révolter, et Fredersen devait absolument le remettre en place.



„Alle sieben Todsünden
um ihretwillen - !“

03 :08 à 03 :24 : un livre représentant la légende de Babylone est montré. Un des ouvriers se met à réfléchir, fait la relation entre la légende et l'androïde et s'écrie alors : *Tous les sept péchés capitaux à cause d'elle !*

Le peuple se rend donc compte qu'il est hypnotisé, ce qui va causer une nouvelle révolte, bientôt réprimée par Fredensen.



03 :28 à 04 :29 : la mort se met à jouer de la flûte, puis s'apprête à tuer Freder, le fils de Joh.

C'est une allusion directe aux danses mortuaires représentées au Moyen-Âge. Si la mort s'apprête à tuer Freder, c'est pour tuer le bien le plus précieux de Joh : son fils... mais aussi son pouvoir. La mort est donc causée par le peuple, par sa révolte.

En conclusion, Fritz Lang présente un style très imprégné de symbolisme, et qui fait tout son effet grâce à des effets spéciaux révolutionnaires. La critique est celle du capitalisme, de la réduction à l'esclavage des ouvriers et des inégalités sociales, parfaitement représentée dans l'architecture même du film, et celle du montage.

La musique, très puissante et expressive, donne également une voix narrative au film.

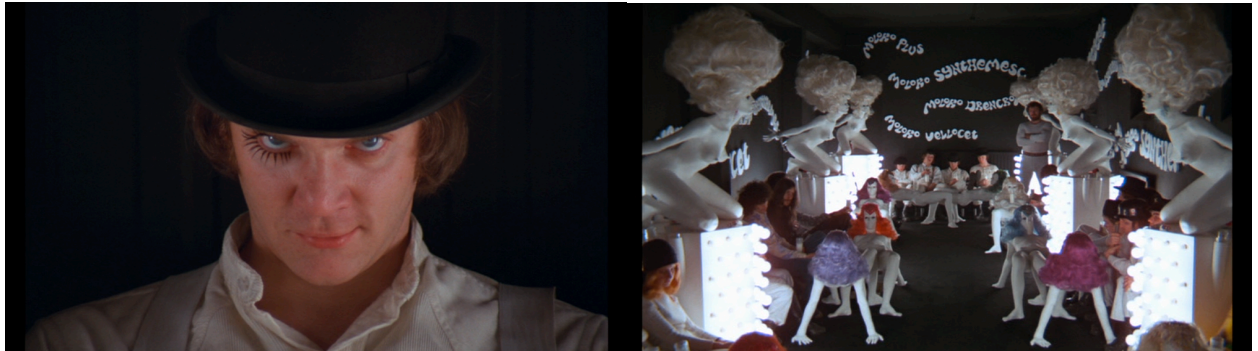
(Sources de travail sur Metropolis : le film, ainsi qu'un article dédié au symbolisme.

<http://vigilantcitizen.com/musicbusiness/the-occult-symbolism-of-movie-metropolis-and-its-importance-in-pop-culture>)

2) Stanley Kubrick – *Orange mécanique*, 1971.

Chef d'œuvre tout aussi décalé et puissant que *Metropolis*, *Orange mécanique* est imprégné d'un style reflétant et amplifiant toute la gravité de l'histoire et de l'action. Retour point par point sur les caractéristiques du style de Stanley Kubrick.

- Alternance entre gros plans et plans généraux.



On a ici un plan de travelling arrière, effectué en douceur. C'est l'introduction du film. En un seul plan, l'antihéros dans son intégralité y est présenté. Sa psychologie, mais aussi l'univers dans lequel il va évoluer, ses alliés, ses lubies.

Sa psychologie est révélée au spectateur grâce à un fond noir très oppressant, un plan épaules resserré, mais surtout un regard caméra persistant. Et puis, soudain, la lumière. Pour moi, c'est le meilleur travelling réalisé jusqu'à ce jour car il révèle une puissance d'expressivité incomparable.



Cette alternance peut aussi se faire en brutalité. Lors d'une séquence de rêverie d'Alex, un champignon atomique est suivi de très près par un gros plan d'Alex, transformé en vampire, et encore une fois, en un regard direct

vers la caméra. Cette succession soudaine de plans, et dans un contexte totalement décalé nous pousse à crier un bon cri d'horreur, ou en tout cas un bon sursaut ; je n'ai été immunisé contre cette séquence qu'après 5 visionnages du film.

Cette séquence s'effectue en un montage rapide et saccadé.

- Montage et vitesse de montage.



En parlant de montage, un usage particulier des accélérés et des ralentis est présent.

Dans cette scène très cocasse de *in-out in-out*, Alex et deux jeunes filles s'adonnent à leur activité, mais en accéléré. Cet accéléré est très excessif puisque le film tourne à plus de trois fois sa vitesse normale. De même, on a le fameux finale de l'opéra *Guillaume Tell* de Rossini, en version électronique, joué également en accéléré.

Ceci révèle le caractère machinal de la scène, tout comme les ouvriers de *Metropolis*. Le sexe (et le viol) est devenu pour l'antihéros une banalité, une habitude, un train de vie. Train de vie qui se reflète dans les différentes œuvres présentes chez d'autres personnages du film, et même dans leurs actes (tableaux de femme dénudée chez la dame aux chats, sexe dans la chambre d'hôpital d'Alex par l'infirmière et le médecin en fin de film, etc).



Ici, nous avons affaire à la scène de remise en ordre dans la hiérarchie du gang d'Alex. Ils marchent tous d'abord tous près du fleuve, à hauteur égale, puis Alex se met à frapper Dim pour le faire tomber. En infériorité, celui-ci se fait trancher la main, toujours au ralenti.

Ce ralenti est bien utilisé car le dégoût prononcé lors du tranchage de main se voit directement amplifié. Le plan dure plus longtemps, et le malaise s'épaissit donc.

- Éclairage varié.



Un bon exemple d'éclairage *intelligent* est présent dès le deuxième plan du film, juste après le grand travelling arrière. Ici les quatre droogs s'approchent d'un clochard saoul, sans doute pour le battre.

Lors de leur avancée, la première chose frappante est la lumière intense située au fond, créant un contre-jour très net, très sec, et surtout contrasté avec le reste. Cette lumière permet aussi, à longue distance, de faire apparaître des ombres étirées et imposantes au sol. Cet éclairage présente tout l'inverse des anges envoyés du ciel ; nous avons affaire à des démons. La lumière derrière est une lumière maléfique, et les ombres au sol sont les ténèbres, les esprits malsains.

- Points de fuite et parallélisme.



C'est la marque de fabrique de Stanley Kubrick. Ici, nous avons un point de fuite, menant vers un corridor, avec un certain parallélisme entre les murs et le sol en damier. Tout ceci est couplé avec des miroirs, renforçant l'effet. Mais ce point de fuite, comme dans *Metropolis*, nous emmène vers l'infini, donc l'étrange, l'inhabituel, l'inconnu... ici, vers un viol inattendu.

Par ailleurs, j'ai une interprétation toute neuve en tête : ce damier rappelle un échiquier, sur lequel Alex va jouer et va gagner, en... prenant la reine et en paralysant le roi à la fin. Stanley Kubrick était un grand fan d'échecs, et ce symbolisme peut s'avérer tout à fait volontaire.

- Plans fixes et plans *vivants*.



Nous avons souvent affaire également à une succession de plans purement fixes et d'autres plus mouvements, que j'appellerais *vivants*. Ce plan fixe ici

nous aide seulement à situer la scène, à décrire rapidement l'action : Alex mange un plat de spaghettis. On remarque encore ici un certain point de fuite.



Ceci est contrasté avec un plan plus *vivant*. (caméra à l'épaule qui suit le personnage en vue demi-subjective, ou juste derrière) On fait ici la découverte de l'appartement d'Alex, son train de vie, sa routine. Le spectateur le suit de près, et le surveille jusque chez lui ; on se met à la fois à sa place et à la place de ses surveillants... dont un est dans la pièce, Mr Deltoïd.

- Ambiance sonore.

On a, dans la bande-son, une reprise électronique d'anciens thèmes baroques et romantiques, notamment : la *Marche pour les funérailles de la reine Mary* (Henry Purcell), l'ouverture de la *Pie voleuse* et le finale de l'opéra *Guillaume Tell* (Rossini), ainsi que la *Neuvième Symphonie* de ce bon vieux Ludwig van.

Kubrick nous trompe encore sur l'époque en mélangeant les styles et les genres musicaux. De même, certaines reprises peuvent soit s'avérer angoissantes, soit paisibles, comme celle de la *Marche pour les funérailles*. On y a droit au tout début du film lors du travelling, mais aussi lors de la découverte de la chambre d'Alex, en une version plus apaisante, et plus beethovénienne aussi. (mélodie reprise à la flûte électronique)

En conclusion, Stanley Kubrick dénonce par le biais d'un malaise intense chez le spectateur ainsi que d'une empathie pour l'anti-héros une manipulation politique et psychologique, donnant un contrôle total de l'État sur le peuple. C'est donc une critique du conditionnement potentiel du peuple et de ses dangers notoires comme la déshumanisation ; ainsi, le

véritable criminel n'est pas Alex, mais le gouvernement, lui aussi déshumanité de ce fait. De même, tout ce que Alex commet ou s'imagine se reflète au sein de l'univers dans lequel il évolue. Stanley Kubrick n'hésite pas à mixer humour anglais et *ultraviolence* pour renforcer l'ambiance de malaise créée et un contraste abrupt.

Son style se caractérise par un éclairage très adapté à la scène et à ce qui est exprimé, des points de fuite (inspiré par *Metropolis*), un certain parallélisme dans l'image ainsi qu'un mélange entre plans fixes et plans *vivants*, qui suivent le personnage et l'action en un mouvement bousculé, combiné à un montage souvent riche en accélérés et en ralentis.

3) Points communs et différences repris par d'autres styles.

Comme vu précédemment, Fritz Lang a donc inspiré Stanley Kubrick, qui a lui-même inspiré Terry Gilliam pour les points de fuite et d'autres mouvements de caméra.

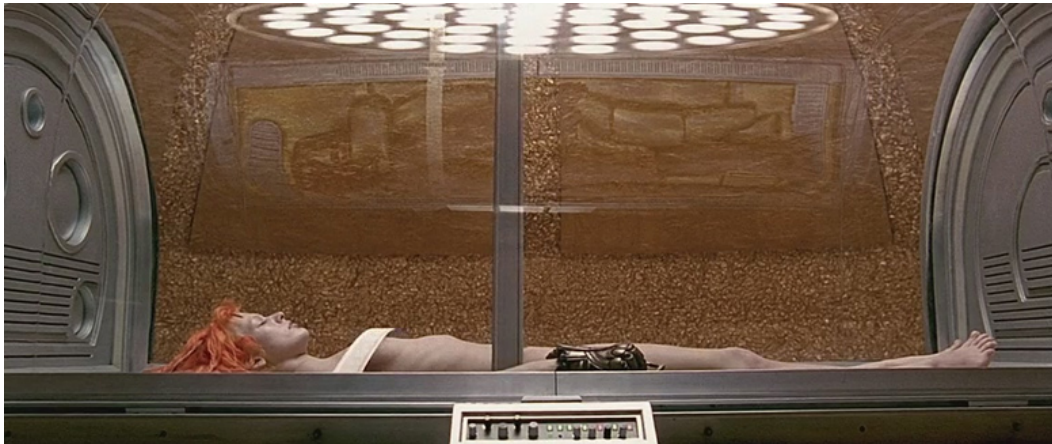


Ici, encore une découverte d'environnement grâce à un plan vivant.

Le cadrage resserré en courte focale est retrouvé à la fois dans *Orange mécanique*, et *Brazil* encore une fois, très fantaisiste.



L'image de caisson futuriste de Metropolis contenant une femme (dénudée qui plus est) a été par la suite reprise par le *Cinquième Élément* de Luc Besson, lors de la re-crédation de Leeloominaï. L'architecture haute des gratte-ciels également, ainsi que le pouvoir quasi-divin de Zorg, le grand méchant bureaucrate du film incarnant le Mal en lui-même.



Référence directe à la transformation de Maria en androïde : même caisson.

En conclusion de cette partie, il est nettement visible que les styles associés à l'anticipation ont pour but d'accentuer certains aspects de la critique promue et supportée par leurs auteurs.

Tandis que Fritz Lang usera avec soin d'effets spéciaux novateurs et impressionnants ainsi que d'un symbolisme accru, Stanley Kubrick mise plus le malaise, choc et brutal, alors que Terry Gilliam de son côté reste dans une certaine fantaisie, un échappatoire au rêve.

Il ne nous reste plus qu'à étudier la portée du film d'anticipation à travers l'histoire, jusqu'à aujourd'hui.

IV) PORTÉE ET INFLUENCE AUPRÈS DU PUBLIC DU FILM D'ANTICIPATION

- La polémique de *Metropolis*.

Avant de devenir un monument de science-fiction, ce film a d'abord dû faire face à un échec commercial (Wikipédia rapporte une recette équivalente à 1,5 % du budget initial !) et surtout une critique intolérante.

H. G. Wells le considérait déjà comme un « *ramassis d'à peu près tous les clichés, sottises et platitudes possibles* », et Francis Courtade, historien français du cinéma, en 1962, en parlait encore comme une œuvre « *pré-nazie* », du fait de la position de Fritz Lang concernant le capitalisme. Ce film a donc provoqué des émois partout en Europe, qui se sont répandus jusqu'aux États-Unis, où le film a toutefois éveillé les futurs réalisateurs piliers que l'on connaît aujourd'hui, ainsi que certains écrivains, qui s'en sont vivement inspirés.

- Le débordement de l'ultraviolence d'*Orange mécanique*.

Certainement le film le moins bien compris par ses contemporains à l'époque, mais aussi celui qui aura causé le plus de réactions.

En France, ce film, sans être passé inaperçu ni critiqué de façon dérisoire pour sa violence crue et ses images choquantes (la critique française a immédiatement compris le message que Kubrick comptait adresser), a tout de même eu un succès notoire : plus de 3 millions d'entrées. Mais, étant interdit aux mineurs et dont la distribution se faisait de façon très contrôlée, les classes les plus jeunes n'y avaient, de toute manière, pas accès. (interdit aux moins de 18 ans, classé X à l'époque) Sa réputation s'est donc construite essentiellement par le bouche à l'oreille.

De l'autre côté de la Manche, au Royaume-Uni, le scandale courait toutes les rues. On recense plus d'une centaine de violences urbaines imitées du film ; de jeunes britanniques, déguisés en *droogs*, ont été malheureusement influencés. Stanley Kubrick, ayant reçu des milliers de lettres de familles, de chrétiens, de journalistes, de politiques, a demandé à la Warner d'interdire le film au Royaume-Uni, et la production accepta, fait rare à l'époque. Ce qui exprime bien l'impact porté sur la mentalité de chacun, et la dangerosité associée à ce film. En parler même 20 ans après était encore tabou chez les Britanniques, et ce n'est qu'après la mort de Stanley Kubrick en 1999 que les droits commerciaux de diffusion en DVD ont pu être libérés, et ont contribué par la suite à une popularisation bien plus positive.

Ainsi, le message de satire politique, psychologique et sociale n'est absolument pas passé à l'époque, et l'*ultraviolence* présente dans le film n'a été vue que comme une simple boucherie nappée d'actes sexuels.

- *Bienvenue à Gattaca* et le débat de la génétique.

Plus de 60 ans après le *Meilleur des Mondes* d'Aldous Huxley, ce film a permis de relancer le débat sur la génétique, dont les découvertes pullulaient à la fin du XXème siècle.

Ce film a surtout contribué à redécouvrir le débat sur l'eugénisme et du biocontrôle, déjà en partie abordé par George Lucas dans son *THX 1138*. Non-violent et accessible au grand public, cela a également permis à une plus jeune audience d'être également sensibilisée sur les dangers potentiels qu'apporteraient des modifications génétiques sur les êtres humains.

- *V pour Vendetta* et les Anonymous : phénomène mondial.

Déjà influencée par le *comic* originel, la communauté des Anonymous, plus grande organisation au monde en matière de *cyberattentats* et de divulgations de données gouvernementales sensibles, a été fortement inspirée de reprendre le masque porté par V, reprenant son identité de vengeur masqué.

Leur rôle est également semblable, et, sans trop faire l'apologie de leurs nombreuses actions sur le monde numérique au cours des dix dernières années, les Anonymous ont pu contribuer à rendre une justice bien à eux. Ainsi, le groupe mène aussi un combat face à l'Église de scientologie, face aux projets de lois très controversés tels que SOPA, PIPA, ACTA, et une collaboration active avec WikiLeaks, association lanceuse d'alertes et ayant permis de nombreuses fuites d'information.

Le film d'anticipation, de par ses styles variés et sa critique toujours intense, a permis depuis un siècle d'ouvrir les yeux sur de nombreux sujets, de faire réfléchir, de faire réagir, de faire agir. Grâce aux incessantes innovations technologiques et techniques, les identités artistiques des réalisateurs engagés n'ont cessé de se développer, et d'atteindre une maturité propre à leur critique.